

Musik um 1600

Referenten: Friedhelm Brusniak
 Helmut Hücke
 Franzpeter Messmer
 Gerhard Schuhmacher

Moderation: Martin Ruhnke

Friedhelm Brusniak

Der Kodex A. R. 773 (C 100) von Johann Buchmayer in der Proske-Bibliothek zu Regensburg Ein Beitrag zur Geschichte der Vokalpolyphonie in Deutschland um 1560

In der Proskeschen Musiksammlung der Bischöflichen Zentralbibliothek in Regensburg befindet sich ein 664 Seiten umfassendes Chorbuch in Großfolio-Format (Buchblock: 53 × 40 cm) – Signatur A [ntiquitates Musicae] R[atisbonenses] 773 (= C [odex Missarum] 100) –, welches der Nürnberger bzw. Regensburger Cantor Johann Buchmayer am 24. Dezember 1560 dem Regensburger Rat dediziert hatte¹. Auf die Bedeutung dieses Manuskripts machte Wilfried Brennecke im Rahmen seiner 1953 veröffentlichten Untersuchung über die Handschrift A. R. 940/41 nachdrücklich aufmerksam². Erstmals wurde hier der bisherige Forschungsstand über Buchmayer zusammengefaßt, der Versuch einer biographischen Skizze unternommen und darauf hingewiesen, daß „erst die gründliche Untersuchung des vorliegenden Werkes die Bedeutung dieses Nürnberger Musikers erweisen werde“³. Abgesehen von der Erwähnung des Kodex als Konkordanzquelle – etwa für Josquin und Isaac in den Studien von Helmuth Osthoff, Gerhard-Rudolf Pätzig und Martin Staehelin⁴ – hat sich nach bisherigen Erkenntnissen lediglich Bartlett Russel Butler im Rahmen seiner Untersuchung über *Liturgical Music in 16th-century Nürnberg* (1970) mit zwei Buchmayer-Motetten näher beschäftigt und in einer Anmerkung auf die Vorlagen für die beiden Parodiemessen *Maria Magdalena* und *Bewahr mich, Herr* aufmerksam gemacht⁵. Die zuletzt genannte Komposition wird schließlich noch von Wolfram Steude 1978 zusammen mit fünf anderen Parodiemessen über die bekannte Zirlermotette aufgeführt⁶.

Aufgrund mehrerer archivalischer Hinweise, die bei Brennecke zitiert werden⁷, ist bezeugt, daß das Werk Buchmayers nur noch fragmentarisch vorhanden ist. Die Bedeutung der Regensburger Quelle, die nach eigenen Angaben des Cantors in der Vorrede und im *Index cationum* neben Abschriften fünf selbstkomponierte Messen, fünf Meßbearbeitungen und fünf eigene Introitus-Kompositionen

¹ Eine detaillierte Beschreibung mit Konkordanzen- bzw. Modellnachweisen ist für eine Untersuchung über *Die Bedeutung der Codices A. R. 772 (C 99) und A. R. 773 (C 100) der Proske-Bibliothek in Regensburg für die Entwicklung der süddeutschen Kirchen- und Schulmusik um 1550*, in: *Musik in Bayern* (in Vorb.), vorgesehen.

² W. Brennecke, *Die Handschrift A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*, Kassel/Basel 1953, S. 112.

³ Brennecke, S. 104–114; S. 113.

⁴ H. Osthoff, *Josquin Desprez I und II*, Tutzing 1962/1965, zu den entsprechenden Kompositionen; G.-R. Pätzig, *Liturgische Grundlagen und handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs Choralis Constantinus*, Diss. Tübingen 1956, Bd. II (mschr.), (S. 208); M. Staehelin, *Die Messen Heinrich Isaacs*, Bern/Stuttgart 1977, Bd. I, S. XXXVI, S. 28, S. 72.

⁵ B. R. Butler, *Liturgical Music in 16th-century Nürnberg*, University of Illinois 1970, S. 743, S. 724, Anm. 544.

⁶ W. Steude, *Untersuchungen zur mitteldeutschen Musiküberlieferung und Musikpflege im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1978, S. 123.

⁷ Brennecke, S. 114.

enthält⁸, wird allein aus der Tatsache ersichtlich, daß ein ‚Grande decus Musis‘ zu Ehren Caspar Othmayrs von 1553 verlorengegangen ist, von neun bekannten Liedsätzen in den beiden Lieddrucken von Berg und Neuber um 1550 nur fünf vollständig erhalten sind⁹ und lediglich in der um 1559 fertiggestellten sogenannten Küffer-Sammelhandschrift A. R. 940/41 noch drei Motetten überliefert werden¹⁰.

Neuere biographische Details – vor allem die von Ulrich Siegele nachgewiesenen freundschaftlichen Beziehungen zum späteren Heilbronner Lateinschulrektor und Poeta laureatus Johannes Lauterbach – deuten darauf hin, daß Buchmayer wohl um 1550/60, also während des Zeitraums, aus dem noch Kompositionen vorhanden sind, den Höhepunkt seines Schaffens erreicht hatte¹¹. In den folgenden Jahren bis zu seinem Tod 1591 reißen die Klagen über seine Trunksucht nicht ab, die die Ursache für Amtsenthebungen und das Pendeln zwischen Kantorenstellungen in Nürnberg und Regensburg war¹², vermutlich aber auch dafür, daß man in den Nürnberger Musikgesellschaften der 1560er und 1570er Jahre, die z. B. für die Entfaltung einer Künstlerpersönlichkeit wie Leonhard Lechner wichtige Voraussetzungen boten, keinen Wert auf eine Mitgliedschaft Johann Buchmayers legte¹³.

Das Chorbuch A. R. 773 ist vermutlich in den Jahren 1559/60 geschrieben worden, wie aus dem Eintrag eines Johannes Pachta aus Klattau in Böhmen vom 7. Dezember 1597 hervorgeht, worin er ausdrücklich darauf hinweist, daß er Buchmayer vor 38 Jahren beim Schreiben geholfen habe („verba notulis inseruieram“)¹⁴. Ob wenigstens das Notenbild als Autograph des Regensburger Musikers angesehen werden kann, läßt sich heute angesichts fehlender Vergleichsmöglichkeiten nicht mehr feststellen¹⁵. Der Kodex weist kaum Gebrauchsspuren auf und dürfte nur selten oder sogar überhaupt nicht benutzt worden sein¹⁶.

Bei der Auswahl und Zusammenstellung des umfangreichen Repertoires – zwölf Messen und acht Introiten zu vier und fünf Stimmen – ließ sich Buchmayer nicht allein von materiellen Erwägungen leiten, indem er lediglich – wie vergleichsweise Johann Wircker – berühmte Kompositionen abschrieb oder bearbeitete¹⁷, sondern er berücksichtigte auch die aufführungspraktische Komponente und bemühte sich im Hinblick auf die hohen kirchlichen Feiertage um passende Meßvertonungen und Motettenzyklen. Die Sammlung der 20 Kompositionen dokumentiert in exemplarischer Weise Rezeptionsgeschichte und Zeitgeschmack. Angesichts einer wahren Josquin-Renaissance in Deutschland, mit Nürnberg als Zentrum, von Helmuth Osthoff von 1537 bis um 1560 datiert¹⁸, bedeutet die Übernahme von drei Josquin-Messen und je einer Ordinariusvertonung von Pierre Moulu und Heinrich Isaac aus den Nürnberger Messendruckten von 1539 nichts Ungewöhnliches¹⁹. Beachtenswert ist allerdings der Vermerk „resoluta“, der hier vor allem die Auflösung schwieriger Mensuren

⁸ Vgl. die Inhaltsübersicht bei Brennecke, S. 113.

⁹ Brennecke, S. 113, S. 139, kannte offenbar nur den Druck RISM [1550]²³ und datiert diesen nach Othmayrs Tod, 1553. 3 Lieder sind jedoch bereits in RISM [1550]²² enthalten.

¹⁰ Brennecke, S. 113. Konkordanz zu den Buchmayer-Motetten *Lex per Mosen* und *Sic Deus dilexit* in der Heilbronner (Lauterbacher) Hs. XXXII/6. U. Siegele, *Die Musiksammlung der Stadt Heilbronn*, Heilbronn 1967, S. 102f.

¹¹ Siegele, S. 103. – Die Angaben über die Heimat des Ansbacher Kantors Johannes Buchner (1541, April 26) und seine mutmaßliche Herkunft (Windsheim) bei G. Schmidt, *Die Musik am Hofe des Markgrafen von Brandenburg-Ansbach*, Kassel/Basel 1956, S. 16f. bzw. Brennecke, S. 111f., Anm. 102a sind von F. Krautwurst, *Duplik zur Ansbacher Musikgeschichte*, in: *Mf XIV*, 1961, S. 462, berichtigt worden. – Zu den Beziehungen zwischen Buchmayer und dem Regensburger Lateinschulrektor Agricola vgl. Raimund und Ralph Sterl, *Magister Nicolaus Agricola und seine Oratio de Musica (1553)*, in: *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, Bd. 122 (1982), S. 293, S. 299f., und Fr. Brusniak, *Nürnberger Schülerlisten des 16. Jahrhunderts als musik-, schul- und sozialgeschichtliche Quellen*, in: *MVG N* 69 (1982), S. 33f.

¹² Brennecke, S. 106–112.

¹³ Vgl. U. Martin, *Die Nürnberger Musikgesellschaften*, in: *MVG N* 49 (1959), S. 186f.

¹⁴ Handschriftlicher Eintrag unter Buchmayers Vorrede.

¹⁵ Vgl. Butler, S. 559.

¹⁶ Siehe oben, Anm. 1.

¹⁷ Auf die Bedeutung Johann Wirckers als Kopist macht nachdrücklich L. Hoffmann-Erbrecht, *Heinrich Fincks fünfstimmige Missa super Ave praeclara – Eine wichtige Neuentdeckung*, in: *Renaissance-Studien*, Tutzing 1979, S. 76ff., aufmerksam.

¹⁸ Osthoff, *Josquin Desprez I*, S. 90. – Gerhard Pietzsch, *Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten*, Darmstadt 1971, S. 148, weist auf die Pflege Josquinischer Musik an der Universität Wittenberg im Jahre 1561 hin.

¹⁹ Staehelin, S. 72ff., weist auf die „besondere Bedeutung des nachreformatorischen Musikdrucks in Nürnberg“ hin, „der wichtige, im Ordinariusrepertoire ebenfalls traditionsbetonte Beiträge zur Musikliteratur beisteuert“. Die 5 Messen entstammen den Drucken RISM 1539¹ und RISM 1539². Brennecke, S. 113, Anm. 106; Staehelin, S. 73.

kennzeichnen soll. Unangetastet blieben bezeichnenderweise außer den drei Isaac-Motetten, deren Kompositionsweise Buchmayer für seine Introitus-Vertonungen als Vorbild diente, nur die bekannte Clemens-Messe *Caro mea* und die als Unicum überlieferte *Missa Sancti Spiritus* des lediglich als Liedkomponist bekannten Georg Vogelhuber, der nach Namensführung und Quellenlage aus dem süddeutschen Raum stammen dürfte und als einziger Autor der Senfl-Generation zuzurechnen ist²⁰. Auch Johann Buchmayer zollte der allgemeinen Clemens non Papa-Begeisterung seinen Tribut, indem er Kompositionen des Niederländers kopierte bzw. als Modelle für Parodiemessen verwendete. Größere Bedeutung für eine Charakterisierung des Zeitgeschmacks um die Jahrhundertmitte hat vor allem die bereits erwähnte Bearbeitung der Liedmotette *Bewahr mich, Herr* von Stephan Zirler, die nach Wolfram Steude zu den Standardwerken des von ihm klassifizierten „Neuen Wittenberger Repertoires“ gehört und die zeitgenössische Aktualität der Regensburger Quelle unterstreicht²¹. Auch Martin Staehelin verweist im Rahmen seiner Isaac-Untersuchung auf die „engen Beziehungen“ des Buchmayer-Repertoires zu mitteldeutschem Musiziergut²².

Mit der spezifischen Werkauswahl, der in dem extensiven Ausmaß nach bisherigen Erkenntnissen nur von Buchmayer angewandten Methode, bis auf wenige Ausnahmen alle schwierigen Mensuren in den älteren Messen auf das *Tempus imperfectum diminutum* (C) zu vereinheitlichen („resoluta“), und der Huldigung der Clemens-Generation hat der Musiker – und hierin liegt eine besondere historische Bedeutung der Regensburger Quelle – die Forderungen der Musiktheoretiker seiner Zeit, vor allem Hermann Fincks und bezeichnenderweise des Nürnbergers Sebald Heyden, in die Praxis umzusetzen versucht²³. Johann Buchmayer berücksichtigte bei seinen Bearbeitungen und Eigenkompositionen nicht nur die beiden wichtigsten Motive, die zur „umformenden Nachahmung eines musikalischen Kunstwerks in einem anderen musikalischen Werk –, zumeist auch Gattungszusammenhang“ führen, die „imitatio autorum“ und „die Anpassung berühmter Werke an eine andere zeitstilistische Situation“²⁴, sondern in exemplarischer Weise auch die kirchen- und schulmusikalische Situation sowie das Stil- und Klangideal seiner Zeit.

Symptomatisch für das ausschließliche Primat der Klanglichkeit im Sinne der Gombert-Clemens-Generation, d. h. der Vollstimmigkeit, etwa gegenüber der subtilen Chorspaltungstechnik Josquins, ist Buchmayers Bemühen, lange Pausen in den fünf älteren Messen durch neue Stimmen auszufüllen. Bearbeitungen in diesem oder ähnlichem Sinne waren in jener Zeit offensichtlich weitaus häufiger als bisher angenommen wurde und verdienten wegen ihrer herausragenden rezeptionsgeschichtlichen Bedeutung und der Tatsache, daß es sich hierbei um eine spezifisch „deutsche“ Bearbeitungspraxis zu handeln scheint, einmal systematisch untersucht zu werden²⁵. Johann Buchmayers Bearbeitungsweise soll wenigstens an einem Beispiel näher erläutert werden (vgl. Notenbeispiel 1, S. 293).

Im Gloria der *Missa Pange lingua* wiederholt Josquin Desprez das Oberstimmduett „*Gratias agimus tibi*“ wörtlich in den Unterstimmen und läßt diesem Bicininabschnitt einen vollstimmigen folgen, sowohl in struktureller als auch in textlicher Hinsicht („*propter magnam gloriam*“) eine sinnvolle Steigerung. Buchmayer strebte mit der Hinzufügung eines dritten Stimmeinsatzes im Alt eine Klangverdichtung von der Zwei- über die Drei- zur Vierstimmigkeit an. Dabei ließ er die

²⁰ R. Eitner, *Biographisch-Bibliographisches Quellenlexikon*, Bd. 10, Graz 2/1959, S. 119f., verzeichnet Vogelhubers Kompositionen.

²¹ Steude, S. 123, S. 127.

²² Staehelin, S. 72ff., ordnet das Chorbuch A. R. 773 der sogenannten „reformatorischen fränkisch-nordbayerischen Schicht“ zu.

²³ Vgl. P. Matzdorf, *Die „Practica Musica“ Hermann Fincks*, Frankfurt/M. 1957, S. 72ff., bes. S. 75f. und S. 91f. C. A. Miller, *Sebald Heyden's De Arte Canendi: Background and Contents*, in: *Musica Disciplina* XXIV (1970), S. 79–99, bes. S. 95ff. Staehelin, S. 73. Die *Semibrevis* wird in der von Arnold Geering 1964 herausgegebenen faksimilierten (Bartholomäus Frank zugeschriebenen) Abhandlung *Eine tütsche Musica des figurierten Gsangs* 1491 (= Schriften d. Lit. Gesellsch. Bern, Bd. IX) offenbar erstmals als „ganz noten“ bezeichnet. Vgl. auch M. Staehelin, *Neues zu Bartholomäus Frank*, in: *Festschrift Arnold Geering*, Bern/Stuttgart 1972, S. 120 und bes. Anm. 25. Bemerkenswerterweise sind sowohl im Kodex A. R. 772 (C 99) von Buchmayers Amtsvorgänger in Regensburg (1548), Johann Stengl, als auch in der Vogelhuber-Messe im Kodex A. R. 773 (C 100) die längeren Pausen zwar in *Brevis*-Werten notiert, aber mit „*Semibrevis*“-Zählungen (also doppelt) überschrieben.

²⁴ R. Caspari, *Liedtradition im Wandel um 1600*, München 1971, S. 164f., nach L. Finscher, Art. *Parodie*, in: *MGG* 10, 1962, Sp. 815 und W. Braun, *Zur Parodie im 17. Jahrhundert*, in: *Kongressbericht Kassel 1962*, Kassel 1964, S. 155.

²⁵ Vgl. den von H. Glahn 1978 publizierten Band *Dania Sonans* IV mit Beispielen aus dem Stimmuchsatz Ms. Gl. K. Saml. 1872 der Königl. Bibliothek zu Kopenhagen aus dem Jahre 1541. Hierzu die Rezension von L. Finscher in: *Dansk Årbog for Musikforskning* X, 1979 (1980), S. 207–211.

ausgewogene Bicinienstruktural ebenso außer acht wie die Tatsache, daß der überzählige Einsatz im Gegensatz zu den anderen Stimmen nicht „auftaktig“ begann und der Wortakzent bei „tibi“ auf die letzte Silbe verlagert wurde. In musikalisch-künstlerischer Hinsicht sind in der rücksichtslos wirkenden Mensurvereinfachung und der dilettantisch aufgepfropften Füllstimme zweifellos typische Symptome einer „Verfallserscheinung“ zu erkennen.

Die strukturelle und formale Originalität und der Einfallsreichtum der Josquin-Generation mußte dem „pausenarmen“ Satz nach Gombertschem Vorbild weichen. Unter diesem Aspekt mutet die Eröffnungskomposition des Kodex, Moulus weitverbreitete Messe *Alma redemptoris* bzw. *Duarum facierum*, die bekanntlich sowohl notierungsgetreu als auch – wie bezeichnenderweise in Buchmayers „resoluta“-Fassung – unter Weglassung der längeren Pausen vorgetragen werden kann, wie ein programmatisches Bekenntnis an²⁶. Schien bei dem bisherigen Bearbeitungsverfahren des Kantors noch ein gewisses Maß an Verständnis möglich zu sein, markiert die Behandlung des „Pleni sunt coeli“ aus Josquins Missa *L'homme armé super voces musicales*, wo die Notenwerte im letzten Drittel bewußt verdoppelt wurden, um die Klangwirkung zu erhöhen und auszukosten, die Grenze zur Geschmacklosigkeit²⁷.

Von den fünf Parodiemessen Johann Buchmayers verdienen die beiden vierstimmigen wegen ihrer ungewöhnlichen Kompositionsweise besondere Beachtung:

Die Missa *Virtute magna* stellt ein Kuriosum in der Geschichte der Parodietechnik seiner Zeit dar: die „Parodie einer Parodiemesse“. Hierzu wurde die 1557 gedruckte Komposition Clemens non Papas verwendet, der ebenso wie der junge Palestrina für seinen ersten Messendruck wenige Jahre vorher (1554) die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts berühmte, von dem Komponisten Lasson stammende Responsorienvertonung als Vorlage benutzte²⁸. Buchmayers Bearbeitungsweise kann als eine Art „Montage-Technik“ charakterisiert werden, bei der in einem besonderen Auswahlverfahren unterschiedlich lange Abschnitte aus dem Kontext der Clemens-Vorlage herausgelöst und neu kombiniert wurden. Ein näherer Vergleich beider Vertonungen anhand einer schematischen Darstellung läßt folgendes erkennen:

Anders als Clemens hat Buchmayer umfangreiche Kürzungen des Meßordinariumtextes vorgenommen, wobei es fraglich ist, ob hierbei theologische Überlegungen eine Rolle gespielt haben: Aus dem *Gloria* fehlen das *Domine Deus*, aus dem *Credo* der Text ab *Et incarnatus* und aus dem *Sanctus* das *Hosanna*. Stattdessen fügte der Regensburger Kantor ein drittes Kyrie ein. Nicht alle Sätze der Clemens-Messe wurden für die Bearbeitung verwendet. Unberücksichtigt blieben das dreistimmige *Domine Deus* aus dem *Gloria*, das vierstimmige *Et incarnatus* aus dem *Credo* sowie die drei *Sanctus*-Sätze *Sanctus* – *Pleni* – *Hosanna* (4–2–5 voc.) und das sechsstimmige *Agnus Dei*. Entgegen der Satzanlage von Clemens, der in *Gloria* und *Credo* die Mittelsätze geringstimmig schreibt und in den Schlußabschnitten vom *Sanctus* bis zum *Agnus Dei* eine großartige Steigerung und klangliche Abwechslung mit 4–2–5–3–6 Stimmen schafft, sind in der Bearbeitung lediglich das *Pleni sunt coeli* und das *Benedictus* drei-, alle übrigen Sätze vierstimmig gehalten.

Mit Ausnahme des vierstimmigen *Gloria*-Satzes *Et in terra* und des dreistimmigen *Benedictus*, die Buchmayer komplett abschrieb, sind alle übrigen Teile in der bereits geschilderten „Montage-Technik“ zusammengesetzt. Hierbei können drei Bearbeitungsstufen voneinander unterschieden werden.

1. wörtliches Zitat;
2. Bearbeitung eines Satzausschnitts, wobei die Faktur der Vorlage deutlich erkennbar bleibt;
3. Bearbeitung eines Kopfmotivs, das zugleich c. f.-Abschnitt ist und von den drei übrigen Stimmen kontrapunktiert wird (s. Skizze, S. 294).

²⁶ Vgl. P. Kast, Art. *Moulu*, in: *MGG* 9, 1961, Sp. 676.

²⁷ D. de la Motte druckt in seinem *Kontrapunkt*-Buch, Kassel 1981, S. 133–135, das zweistimmige *Benedictus* aus Josquins Missa *Pange lingua* als Musterbeispiel für den Biciniensatz ab und bezeichnet zu Recht den einstimmigen Anfang als „eine Sensation in der Zeit“. Es verwundert kaum, daß Buchmayer die Pausen unverzüglich mit Hilfe von „Austerzung“ füllte.

²⁸ Vgl. J. Wouters, *Twee miscomposities op het motet „Virtute magna“*, in: *Tijdschrift voor muziekwetenschap der Vereniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis* 18 (1956/59), S. 111–128. – Als weitere Autoren für die Motette werden neben M. Lasson Ph. Verdelot und A. de Silva genannt. Wouters, S. 111f.; K. Ph. Bernet Kempers, *CMM* 4, I, 2, 1954, S. 28–32 (ND); N. Böker-Heil, *Die Motetten von Philippe Verdelot*, Diss. Frankfurt/M. 1967, S. 324; W. Kirsch, *Die Motetten des Andreas de Silva*, Tutzing 1977, S. 90.

Die Skizze veranschaulicht, daß Buchmayer weniger die bekannten und sonst üblichen Bearbeitungsverfahren 2 und 3 bevorzugte und stattdessen mehr in „Baukastenmanier“ nach brauchbaren „Versatzstücken“ suchte, die unverändert „aneinandergeklebt“ werden konnten. Dabei fällt auf, daß die drei Messen-Hauptsätze *Kyrie – Gloria – Credo* mit einem Zitat des Gloriaanfangs der Clemensvorlage eingeleitet werden (*Kyrie I, Gloria – Et in terra* (vollständig), *Gloria – Qui tollis, Credo – Patrem*), *Sanctus* und *Agnus Dei* mit einer Bearbeitung des Kopfmotivs aus dem *Kyrie II*, wodurch zweifellos eine formale Geschlossenheit erreicht werden sollte. Gleichzeitig konnte auf diese Weise eine eigene Parodie der Motettenvorlage vorgetäuscht werden. Vorsichtshalber schrieb Buchmayer in *Kyrie I* jedoch noch anstelle der Tonrepetitionen in Alt und Baß in den ersten Mensuren des *Gloria*-Zitats längere Notenwerte (*Semibrevis, Brevis*). Ein weiterer plumper, allerdings weit schwerwiegenderer Täuschungsversuch ist in der Modusänderung durch die grundsätzliche Vorschrift von einem *b* zu sehen. Der Bearbeiter hatte bei seiner „Montage“ sein Augenmerk nun darauf zu richten, daß die „Schnittstellen“ ohne Satzfehler aneinanderpaßten (vgl. Notenbeispiele 2–3, S. 293). Das *Sanctus* und das *Agnus Dei* zeigen diese Technik besonders anschaulich, wobei die „Nahtstellen“ unproblematisch erscheinen. Sobald jedoch Buchmayer den Versuch eines umfangreicheren „Ausfugens“ wagte, konnte er den Niveauunterschied zwischen seinem Geschick und der Kunst Clemens non Papas nicht mehr vertuschen. An Notenbeispiel 4 (s. S. 294) wird deutlich, wie der Fluß der Clemens'schen Polyphonie plötzlich ins Stocken gerät. Der Diskant hat seine rhythmische und melodische Geschmeidigkeit verloren und bewegt sich starr in *Semibreven* vorwärts. Tonwiederholungen werden vom Baßfundament unterstützt, was Auswirkungen auf die Harmonik hat, die Mittelstimmen haben ihre Gleichberechtigung im polyphonen Satzgefüge verloren. Erst der neue Clemens-Abschnitt, durch eine vorgezogene, leicht variierte Baßlinie angekündigt, erlöst von dem hilflos wirkenden „Auf-der-Stelle-treten“.

Martin Staehelin verweist im Zusammenhang mit seinen neuesten Forschungen über Bartholomäus Frank auf diese „Baukastenmanier“²⁹ und erinnert unter anderem an die Kompositionsweise von Balthasar Resinarius³⁰ und vor allem an Johann Frosch, der in seinem 1532 verfaßten und 1535 gedruckten Traktat *Rerum Musicarum opusculum* exemplarische Beispiele zum Parodieverfahren mit mehrstimmigen Abschnitten gibt, wie Buchmayer später praktizierte³¹. Dieses Bearbeitungsprinzip scheint das Ergebnis einer offenbar typisch deutschen „einseitigen Weiterrationalisierung“ von Tendenzen in der Parodietechnik zu sein, deren Ansätze sich bei den führenden niederländischen Komponisten unschwer nachweisen lassen. Ein Vorbild für Buchmayer dürfte Clemens non Papa gewesen sein; in der – bezeichnenderweise kopierten – *Missa Caro mea* sind „zahlreiche Stellen fast getreu der Motette entnommen“³². Joseph Schmidt(-Görg) wählt als Beispiel, „wie Clemens dabei oft ganz auseinanderliegende Teile verbindet“, den Schluß des ersten Gloriateils, wo an den wörtlich zitierten Abschnitt M. 83–98 aus der *secunda pars* der Motette die *Mensuren* 44–47 aus der *prima pars* gesetzt werden³³. Gerade dieses Beispiel bestätigt jedoch auch, daß es Clemens nicht um ein „schablonenhaftes Abschreiben des Modells“, sondern um „bewußte Neuformung“ und im Gegensatz zu Buchmayer um ein „durchaus künstlerisches Parodieverfahren“ ging³⁴: das weite *Melisma* im Alt aus dem *prima pars*-Abschnitt scheint Clemens in der Tat die „würdigste Umkleidung der Worte Jesu Christo“ und ein überzeugender Steigerungseffekt gewesen zu sein³⁵.

In der *Missa Bewahr mich, Herr* wird Buchmayers Bemühen sichtbar, seine „Montage-Technik“ zu perfektionieren. Die drei Formteile A-B-C der Zirler-Motette werden in kleine Abschnitte zerschnitten und auf unterschiedlichste Weise kombiniert. Nach dem Vorbild der Parodiemessen Nicolas Gomberts beginnen und schließen die Messensätze mit korrespondierenden Abschnitten der drei Modellteile³⁶. Der regelmäßige Wechsel der A-B-C-Bearbeitungen unterstreicht den strengen

²⁹ M. Staehelin, *Neues zu Bartholomäus Frank*, S. 124 und bes. Anm. 46.

³⁰ I. M. Schröder, *Die Responsorienvertonungen des Balthasar Resinarius*, Kassel/Basel 1954, bes. S. 59ff., Anm. 130.

³¹ H. Chr. Wolff, *Die ästhetische Auffassung der Parodiemesse des 16. Jahrhunderts*, in: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona 1958/61, II, S. 1011–1021. ND des Traktats in: *MMMLF XXXIX*, New York 1967.

³² J. Schmidt(-Görg), *Clemens non Papa als Messenkomponist*, in: *Gregoriusblatt* 52 (1928), S. 189.

³³ Ebda. Vgl. K. Ph. Bernet Kempers, *CMM* 4, VI, 1959, S. 61, M. 61–64.

³⁴ Vgl. J. Schmidt(-Görg), *Die Messen des Clemens non Papa*, in: *ZfMw* IX (1926), S. 140, zur *Missa Misericorde*.

³⁵ Siehe oben, Anm. 32.

³⁶ Vgl. G. Nugent, Art. *Gombert*, in: *The New Grove* 7, 1980, S. 513.

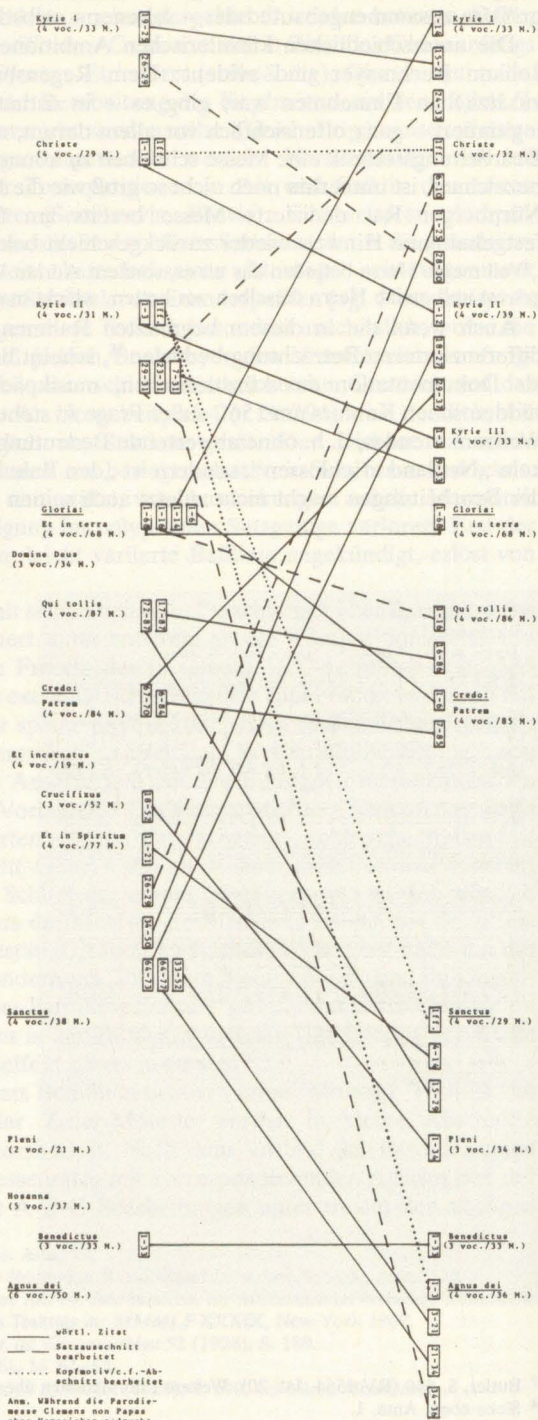
Notenbeispiel 4
Bachmayer, Kyrie II, M. 7-10
(Clemens, Christus, M. 1-12)

40 (Clemens, Credo-Et in Spiritum M. 69-72)

Die "Montagstechnik" Johann Bachmeyers, dargestellt am Beispiel der Messe Virtute magna
Vorlage: Jacobus Clemens non Papa, "Missa ad imitationem moduli Virtute magna", 1557

Clemens non Papa

Johann Bachmayer



Ann. Während die Parodie-
messe Clemens non Papis
ohne Vorzeichen gedruckt
wurde, schreibt Bachmayer
grundsätzlich ein & vor.